

论周信芳演剧的文化性质

李伟

《文艺争鸣》，2010年4月号（下半月）

—

内容摘要：京剧理论界在“梅周”并称的背景下，忽视、回避、掩盖了两者在文化性质上的明显差异。梅兰芳是古典美的化身，而周信芳是现代美的创造者。从周信芳演出的剧目上可以看出对民族独立、个性解放的追求，对腐朽政治、丑恶人性的批判；从周信芳的演剧思想与实践上可以看到他对片面形式主义京剧观的破除、对京剧艺术的独立性和完整性的追求。这都体现了强烈的现代性。周信芳演剧的现代文化性质使他创立的麒派艺术超越了一般的京剧流派的概念，而具有艺术体系的意义。

关键词：周信芳 京剧艺术 文化性质

京剧界往往“梅（兰芳）周（信芳）”并称，把两人作为改革、进步的表演艺术大师一起纪念，这使得人们往往偏重于注意他们的共同之处，而有意无意地忽视、回避或掩盖了两人在文化性质上的明显差异。如果说梅兰芳总是在传统文化的营垒里走不出来，那么，周信芳则一直冲锋陷阵在新文化的战线上。一个最鲜明的例证便是，围绕在梅兰芳周围的“梅党”们多是旧式文人，而周信芳则和新文化战线上的田汉、欧阳予倩都过从甚密，甚至是生死之交，在演剧观念上也自然是声气相求，相互呼应，在京剧改革的道路上步调一致、相互支持。这都深刻地影响着他们各自的戏剧实践。

京剧是徽剧、汉剧等民间戏曲在北京剧坛长期竞争、融合、重塑的产物，它形成与发展于逐渐沦为半殖民地半封建社会的晚清末

年，成熟与鼎盛于现代市民社会逐渐发展壮大的中华民国统治大陆时期，重塑与新变于中华人民共和国成立以来的六十年。它的身上既有民间的质朴刚健的气息，又有宫廷贵族趣味和权力意志染指的印痕，也有新兴的工业文明与商业文化的投射。京剧的艺术形态最初是古典主义的，但与中国社会的发展变革相适应，它在发展过程中也不断地吸收新的因素，向近现代艺术转型。周信芳及其海派京剧正代表了这种发展方向。

如果我们说田汉、欧阳予倩、周信芳中国二十世纪以新的文化观念推动戏曲改革的三驾马车，那么，一般来说对前二者估计不大会有疑问，但是，对于把京剧艺人出身的周信芳也纳入这个阵营，恐怕就难免产生异议了。本文想说的正是，由于有了周信芳等一批新型的表演艺术家的存在，田汉、欧阳予倩等人的戏曲改革的理想才得到了落实，才有了实实在在的依托。正如田汉所说：“中国旧剧向更高阶段的改革运动固当由‘外行’发难，而要竟其全功，必待于有理解、有天才而又有勇气的‘内行’的共同努力。在南方内行中，最有望的欧阳予倩先生外，就要算周信芳先生了。”^{1[1]}如果我们考察一下周信芳演出的剧目（演什么）和演出的方式（怎么演）以及演出的目的（为什么演），就会发现其中所表现出强烈的主体性和求真精神，无不显示一个具有现代独立人格的艺术家的魅力和风范。

—

^{1[1]} 田汉：《重接周信芳先生的艺术》，《田汉全集》第十七卷，花山文艺出版社，第 509 页。

据统计^{2[2]}，从 1901 年初次登台演出，到 1966 年演出生命被无情剥夺，凡 65 年间，周信芳共演出可考剧目 590 出。其中传统剧目演剧 195 出，新编剧目（含连台本戏）近 400 出，占三分之二以上。这些剧目，当然不可能都是经典，但从他的产生了广泛影响的几十出代表作来看，可以感受到一个突出的特点就是，强烈的现实感与鲜明的斗争性。这对于中国话剧等新兴的现代艺术来说似乎算不了什么，但对于以演出传统剧目、古代题材为主，且在 20 世纪初叶日益脱离现实的京剧来说，这无疑是一个巨大的反拨，具有革命的意义。

清末民初学艺并登上京剧舞台的周信芳，深受新派京剧前辈汪笑侬、潘月樵、夏月珊等的影响，十分关心政治；后来又自觉、主动地和田汉、欧阳予倩等新文化人走在一起，十分追求进步。他的许多有影响的剧目直接与现实政治密切相关。如，辛亥革命后，袁世凯窃取了胜利果实并逐渐暴露出复辟帝制的野心。周信芳以其敏锐的政治感觉，先后上演了谴责和讽刺袁世凯的《民国花》（1912 年）、《新三国》（1912 年），揭露袁世凯暗杀革命志士的《宋教仁遇害》（1913 年），影射袁世凯称帝的《王莽篡位》（1915 年）。其中有些时事戏多有即时性的特点，特别是像《宋教仁遇害》一剧的演出离真实的政治事件的发生仅仅一个星期，极好地起到了揭露阴谋、打击敌人的效果，受到了观众的热烈欢迎。“五四”运动期间，周信芳配合爱国学生怒打卖国贼、火烧赵家楼的行为，很快在舞台上推出了《学拳打金刚》（1919 年）一剧，为学生运动鼓气。由于反应强烈，该剧第二天便被禁演。“二七”大罢工

^{2[2]} 陈琨：《周信芳演出剧目一览（共 590 出）》，《周信芳艺术评论集续编》，1994 年 4 月版，第 485 页。

失败以后，他演出了《博浪椎》《陈胜吴广》（1923年）来表达对黑暗反动统治的不满，声援铁路工人的正义斗争。在北伐战争胜利推进之际，他演出了连台本戏《汉刘邦统一灭秦楚》（1925年）予以歌颂。抗日战争期间，他演出的《文天祥》、《明末遗恨》、《洪承畴》、《董小宛》（1931年）、《斩经堂》（1935年）、《徽钦二帝》（1938年）等戏，都是描写亡国之痛、谴责汉奸卖国行为、鼓舞人们抗日爱国斗志的好戏。建国以后，他的《闯王进京》（1952年）、《海瑞上疏》（1959年）、《澶渊之盟》（1962年）等戏也都有明显的以古喻今的意义。

周信芳的这些和现实政治斗争密切相关的戏，多年以后回头来看，其政治立场和情感倾向性都是正确的。这一方面说明他敏于感应时代的脉搏、善于捕捉民众的情绪，他的喜怒哀乐总是和广大的市民群众的爱恨情仇联系在一起的，他的政治立场总是站在正义的民众一边，因此他的选择往往代表了那个时代的观众的选择。这是他政治选择正确性的基础。需要说明的是，一直到1949年以前周信芳都是要靠票房收入来养活他的剧团的，既然政治与民众的生活息息相关，时代的政治风潮很容易拨动市民观众的心弦，那么，在各种政治事件中表达出民众的心声就成了票房的保证了。这正如他总结谭鑫培的经验时所言，演戏要“知道世事潮流，合乎观众的心理”^{3[3]}。当然，这样做也存在着很大的政治风险，需要很高超的政治智慧，所以并不是大多数艺术家的首选。但周信芳以他过人的胆略与才华基本上做到了政治表达与票房收入的平衡。他能雄踞上海的戏剧舞台而长盛不衰，就说明了这一点。但另一方面，也是周

^{3[3]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第289页。

信芳本人长期坚定追求进步的结果。任何一个伟大的艺术家，面对时代提出的种种难题和挑战，总是要有自己的态度和立场，并通过自己的艺术创作予以回答的。周信芳是一个有着强烈的主体性的艺术家，他不仅要反映观众的心声，而且要把自己对人生与时代的思考传达给观众，进而达到影响观众的目的。他有意识地用戏剧来“宣传人生的苦闷和不平”^{4[4]}，把戏剧当作“现时代的宣传利器”^{5[5]}，以启迪民智、鼓舞民众。他认为，“演戏的能够把剧本中的真义，表现出来，或者创造个新的意思，贡献给观众，那才算是真艺术。”^{6[6]}他并不纯粹是为了生存和票房而演戏，而是为了正义与良知而演戏。所以，周信芳虽然是一个京剧名角，但他长期以来并不曾因此而致富，相反，他为了演自己想演的戏，还常常赔钱，有时甚至冒着赔命的危险，最著名的例子就是在日本人已经占领上海之后，还将禁演的两出剧目的剧名《文天祥》和《史可法》长期挂在卡尔登大戏院的门口。这样的行为非其他任何京剧艺术家所能比拟（如果说梅兰芳“蓄须明志”是以退为进的话，那么周信芳则是以进为进，后者实在更为难能可贵），当然也不是偶尔作秀所能解释的。总之，以戏剧为武器，内争民权、外御国耻，追求民主、自由、进步，这在二十世纪上半叶的中国具有毋庸置疑的现代性。

^{4[4]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第291页。

^{5[5]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第286页。

^{6[6]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第291页。

除了这些直接配合现实政治斗争的戏以外，周信芳演出的其他新编戏和经过整理、加工的传统戏也都充满了强烈的斗争性，而且这些剧目因为表现了富有中国文化特色的忠奸之间、善恶之间、正邪之间的斗争，因而也给人以强烈的现实感。如，关于忠奸斗争的戏，著名的就有《打严嵩》中邹应龙机智地对明末权奸严嵩的斗争，令人十分解气；《文天祥》中文天祥义正词严、针锋相对地舌战奸相贾似道；《澶渊之盟》中寇准充满机趣与智慧地和佞臣王钦若展开了斗争。关于善恶斗争的戏，《清风亭》谴责养子对养父母的忘恩负义、《一捧雪》批判朋友之间的恩将仇报、《义责王魁》谴责负心汉对多情女的背信弃义。关于正邪斗争的戏，如《四进士》（又名《宋士杰》）中民告官、《打渔杀家》中民杀官，《鹿台恨》、《海瑞上疏》中臣子对君王的斗争等等。有人说，周信芳有一系列的“骂戏”，邹应龙骂严嵩，海瑞骂皇帝，宋士杰骂三个进士，萧恩骂赃官，张元秀骂忘恩负义的养子张继保，老仆王中义责主人王魁等等，都是骂^{7[7]}。这正是周信芳的斗争性的集中体现。此外，还有一些剧目在歌颂传统美德的同时对其对立面也进行了批判，如《生死板》对兄弟之间骨肉情深的肯定的同时是对恶妇人挑拨离间的谴责、《金殿阻计》对乔公力倡和平的赞扬的同时是对孙权兴兵动武的批判、《战长沙》对黄忠关羽忠信重义美德的肯定中包含着对魏延滥杀叛主恶行的否定、《扫松下书》中对张太公急公好义的肯定中包含着对蔡伯喈不孝不义的批判。总之，这些戏爱憎分明，富有正义感，反映了中国人的情感现实，代表了普通民众的价值观，因而也深受广大观众的欢迎。它们试图在批判继承

^{7[7]} 刘厚生：《周信芳演剧思想试论》，《周信芳艺术评论集续编》，1994年4月版，第274页。

传统道德的基础上，重建新道德，闪烁着人道主义的光芒，客观上形成了中国式的批判现实主义。

戏剧表现现实政治斗争，表现真善美和假丑恶的斗争，并非自周信芳始。但如此高密度地、高强度地表现，则不仅在刻意回避现实的京剧界无出其右者，就是在整个戏剧界也属于凤毛麟角。而且，这种斗争在 20 世纪的中国社会发展进程中被赋予了新的内涵：对民主、自由、平等、博爱等现代价值的追求。周信芳说：“无论古典、浪漫和写实的戏，都是人间意志的争斗，如能够把剧中的意志来鼓动观客，那才是戏的真价值。”^{8[8]}这句话显然不是中国古代固有的戏剧观念，多少让人想起法国 19 世纪末戏剧理论家布伦退尔的“意志冲突说”，从中可以看到他所受到西方近代戏剧思潮的影响。周少麟认为，他父亲身上“有一种反抗精神”，并指出“世界上杰出的艺术家都有这种品质，在实实稳稳，顺顺当当，十全十美环境中是不可能产生伟大作品的。有了这种品质才会有精神，有活力，有明确的目标。”^{9[9]}如果说古典主义是在和谐中求美，那么现代精神则是在斗争中求真。周信芳演剧中表现出来的以艺术来干预现实政治，审视传统的道德伦理秩序，激恶扬善、褒忠贬奸、扶正祛邪的斗争精神，正是他强烈的主体性、求真精神和现代批判意识的体现。从这个意义上讲，田汉评价周信芳是“战斗的表演艺术家”^{10[10]}，实在是知音之论。

^{8[8]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982 年版，第 292 页。

^{9[9]} 周少麟《海派父子·后语》，宁波出版社，2005 年 1 月版，第 482 页。

^{10[10]} 田汉：《战斗的表演艺术家——周信芳》，《田汉全集》第十七卷，花山文艺出版社，第 531 页。

与周信芳演出剧目的强烈的现实感与鲜明的斗争性相适应的，是他在表演艺术方面对真实性的追求和在舞台艺术方面对完整性的追求。

表演的本质是以此物扮彼物，其基本矛盾是真和假的矛盾，因此其根本要求就是以假乱真，让观众以为演员就是角色。这是表演艺术的基本规律，古今中外概莫能外。中外若有别，别在手段的不同，而不在目的和效果的不同。因此，表演的真实性追求本来不是问题。崛起于各种乱弹之中的京剧本来也是真切地反映社会生活的，但受到满清贵族的垂青之后，发展到清末民初之际，逐渐形成了重演员的色艺、不重戏本身的好坏，重唱的流派“韵味”、不重表演的自然真实，重程式的规范合度、不重人物的性格塑造的风气，走上了一条与现实生活无关的形式主义的发展道路。周信芳追求表演的真实性，不过是重新回到戏曲表演的正确的轨道上来，重建从生活出发、从剧情出发、从人物性格出发、从内在的思想感情出发进行表演的传统。

这就必然要挑战传统京剧表演中积痼深重的形式主义。1928年，周信芳就在《梨园公报》上连续发表两篇文章，严厉批评当时京剧界错误的“学谭（鑫培）”倾向。他认为，谭鑫培不是不可学，而是不该舍本逐末地学。老谭的技艺是全面的。“唱则韵调悠扬，余音绕梁，行腔巧而不滑，作工能将人物、剧情表达得淋漓尽致，种种意态，难以笔墨描写，大抵色色兼能，无美不备”，

11[11]如果只学一点唱工方面的皮毛，根本不能理解老谭结合剧情塑造人物的表演功力，就只能是误入歧途。“没有学着老谭的妙处，尽在形式上用功夫，倒反添了许多毛病，盲从往歧路上去，可不是很危险吗？”12[12]所以，学谭派要从根本入手，即理解戏剧的剧情、人物要从不断提高自身对生活、历史的认识等戏外功夫入手；学习技术也要从基本功学起，然后融入自己的创造，而不要盲从流派。总之，要学习谭鑫培创造角色的方法和精神，而不是他的一招一式、一腔一调。周信芳用自己学谭的体会谆谆教诲后学：

“要知道戏曲的价值，和其中的真义，· · · · · ·不能了解真义，就不能把剧情介绍给观众，与傀儡有什么分别呢？· · · · · ·内心没有感触，不但对于艺术，无所创造，恐怕所演的戏，观众也觉枯涩乏味哩！不晓得古今世情，没有感觉着人生苦乐的人，他就不能算是个唱戏的，倘要了然一切，将古人演得出色，非得学问帮助不可！”13[13]感之于内，然后形之于外，这其实正是后来麒派的真精神，也符合生活决定艺术、内容决定形式等艺术创造的一般规律。

学谭派如此，学其他流派也是如此。流派是次要的，表现人物才是根本的。京剧自从有了“流派”之说后，向“流派”学习而不向生活学习成了一股风气。这无疑是舍本逐末的做法。因此，“流派”简直成了形式主义盛行的罪魁祸首。周信芳从根本上是否定

11[11] 周信芳《谈谭剧》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第282页。

12[12] 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第285页。

13[13] 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第291页。

“流派”的存在。他说：“一个流派的形成，大都有他一批长演的剧目，也就是所谓流派的代表作品。这些代表作品，不光是表演上有一套与人不同的技艺，更重要的是那些剧中人的思想感情被刻画得淋漓尽致，细腻入微，有他人所没有的特色。那些表演技艺，实际上不过是表达人物思想感情的工具。这些技艺，只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候，才能在观众的感情上起作用。人物的思想感情是根本，技艺是手段。我们不妨拿任何一个流派的代表作品来看一看，没有一个是里面没有被塑造成功的活生生的人物的。所以，当我们学习流派的时候，固然要注意腔调、身段等等外在的东西，但首先应该揣摩研究的还是根本的一面——人物性格。”“我常常这样想，唱戏是唱个道理，唱的是人物的思想感情，不管哪一派，总得这样去演的。……既然是这样一个道理，那么流派与流派之间，又有什么不可逾越的界限呢？”

14[14]周信芳后来教其子周少麟学麒派，并不是直接学麒派，而是从谭派、余派、昆曲学起，苦练基本功。他生前曾认为，学麒派最好的并不是麒派弟子，而是后来自立门派的李少春、高盛麟、袁世海、裘盛戎等人。这同时也说明，所谓麒派实际上是无派，而是对演剧艺术的一般规律的探索。只要能塑造好人物、表达好剧情，无论用什么方法都属于麒派，否则，学得再像周信芳本人也不能算麒派。

追求表演的真实，就必定要突破僵化的程式，赋予固有的程式以内心情感、性格、活的精神，甚至不要程式。他说：“程式是死的，有限的，创造精神是活的，无限的。”“程式这个东西，并不

14[14] 周信芳《继承和发展流派我见》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第340、342页。

是演员的法宝，并不能对京剧艺术起决定作用。拿京剧的一些经常上演的较好的传统剧目来分析一下，其精采部分，动人部分，并不都具有死板的程式的部分。相反，这些部分，常常不受程式的拘束，而从人物出发，从矛盾的发展和要求出发，充分地表现出人物当时的思想感情，使演员得到了成功。•••••而且，凡是好的演员，也从来不肯完全受程式的束缚，如果我们站得高，先见人物，后见程式，甚至只见人物，不见程式，按照人物所应该做的做，所应该说的说，在这些具体说的做的过程中，有合乎需要的程式就用，没有合乎需要的程式就创造，至于可以用而又不完全恰切的程式就加以改造，这里根本就没有什么不可逾越的鸿沟。程式本身是无罪的，问题在于我们，在于我们有没有作为一个演员所应有的创造精神！”他的思想里始终贯穿着生活、人物、思想感情决定表演动作的观点，而有没有程式、用不用程式则是次要的。

表演的真实性是建立在剧情的真实性和人物性格的真实性基础上的。所以，周信芳十分强调情节要合情合理，人物要真实生动。

“不管什么新戏老戏，只有合乎情理，就是好的。”^{15[15]}周信芳常常对老戏中不合情理的部分进行改革。比较有代表性的案例是他对《乌龙院》的整理，为了增强情节的逻辑性和人物性格的合理性，他在原有的《闹院》《杀惜》两场之间加上了《刘唐下书》的情节，使得主题有了深化，人物形象更加鲜明突出。^{16[16]}在这个基础上，周信芳的表演，追求表现人物思想感情的变化，恰如其分

^{15[15]} 周信芳《怎样理解和学习谭派》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第288页。

^{16[16]} 周信芳《〈乌龙院〉表演艺术》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第152页。

地表达剧情的需要。他曾经说过：“从我早年起，在表演上我总是力求真实，无论唱、做、念、打，我总力求情绪饱满，力求体现脚色的性格和当时当地的思想感情。”^{17[17]}所以，看过周信芳的演出的观众，常常有这样的感受：周信芳只要一登台，就马上能够进入角色，哪怕是一动不动地一个亮相，其眼神、姿势都是这个角色所特有的。此外，为了表演的真实感，周信芳十分重视细节的真实。比如《打渔杀家》里父女并立船头捕鱼的那一场戏的某些动作，就是他在黄浦江的渡轮上，看到了渔船的活动后，感到以前的表演不够真实，就进行了必要的修改。^{18[18]}又如，《四进士》中，宋士杰偷看了公差的信件后，“把信放进信封，用糨糊粘好，用簪子压平，在烛火上烘一烘。烘的时候，怕留下烟火痕迹，要侧着烘”^{19[19]}，这样的细节，都做得十分到位。阿甲先生评价说：“周信芳先生的表演艺术，是先从戏情着手，从人物的身份、品行、思想感情着手；并不是先从寻求那些技术的格式入手。正因为是基本上采取了从内容研究形式的科学方法，对旧的格式，便不得不打破一些，也不得不创造一些。”^{20[20]}他“在表演艺术上创造

^{17[17]} 周信芳《十年来的舞台生活》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第28页。

^{18[18]} 周信芳《十年来的舞台生活》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第28页。

^{19[19]} 周信芳《〈四进士〉表演艺术》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第85页。

^{20[20]} 阿甲《从〈四进士〉谈周信芳的舞台艺术》，《周信芳艺术评论集》，中国戏剧出版社，1982年12月版，第163页。

了一种健康的风格”，“另辟了一条路，这是一个革命”。21[21]此论深中肯綮。

与表演艺术上追求真实性相联系的，是他对京剧舞台艺术的完整性的追求。他改变京派京剧以唱为主而追求唱的“韵味”的做法，强调唱做念兼重而突出“做”和“念”；强调演“戏”不演“人”，重名角而不搞名角中心制；他引进导演制、编剧制、舞美灯光制，以保证艺术的完整性。

1930年8月，周信芳在回答一位观众质疑“唱”在剧中的附属地位时，表达了唱做兼重而以做工为基础的观点。他说：“我拿戏情注重，自然要拿‘念白’、‘做工’做主要，拿唱看做助兴或辅助戏的哀乐的，自然当它是‘附属品’。”“演戏的‘演’字，是包罗一切的。要知道这‘演’字，是指戏的全部，不是专指‘唱’。”“别要只顾耍腔，却忘了戏。”22[22]周信芳注重戏剧情节的完整性，注重人物性格发展的完整性，就必然重视念白、做工等叙事性手段，而把“唱”等抒情性手段放在次要的地位，不可喧宾夺主、主次颠倒。这和以正统自居的京派京剧过分拔高“唱”的地位，甚至以唱功特色为流派划分的标志是截然不同的。而对情节与人物的重视，乃是对戏剧的思想性和现实性的重视，所谓唱腔的“韵味”追求也就随之淡化了。

由于对情节的重视，周信芳也非常重视以情节取胜的连台本戏。1962年，他在总结多年演戏的经验时充分肯定了连台本戏的价

21[21] 阿甲《从〈四进士〉谈周信芳的舞台艺术》，《周信芳艺术评论集》，中国戏剧出版社，1982年12月版，第164、184页。

22[22] 周信芳《唱在戏曲中的地位》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第311、314页。

值。他说：“（连台本戏）吸取了新剧（即后来的话剧）的表演方法，与现代化的舞台技术（后来俗称机关布景），再加上它通俗易懂，情节紧凑热闹，获得了广大观众的欢迎。”“连台本戏形式相当灵活，可塑性比较大，便于反映时代的要求。”他认为，“一个好的连台本戏，应该是：有意义，有情节，有戏，有人物；还要有噱头（指健康的噱头，也即是指情趣），有穿插，有关子。”

23[23]

关于名角在戏中的地位，他主张演“戏”不要演“人”。戏是一个整体，角色是戏的一部分，不能为了突出名角而破坏整体，名角也要为了戏的完整性服务。但这并不等于不重视名角的作用，相反，他尽可能多地采用名角。“他是强将手下无弱兵，就是挂四牌的演员，也得500元一月工资的名角。他的阵容之强大是惊人的。他是有才不忘才，他怕别人无才，他的才是比出来的。他要同台人压他，就说明水涨船头高。”24[24]这样的认识，是梅兰芳和程砚秋等京剧大师也没有表达过的。

要保证京剧艺术的完整性，必须引进导演和编剧。“应该为剧本找演员，不应该为演员找剧本。”25[25]应该在剧本的基础上，由导演统一协调演员、场面、舞美、灯光进行二度创作。周信芳自己曾亲自担任许多戏的导演，也曾多次和欧阳予倩等著名导演合作过，晚年还大力提携年轻导演马科等人，鼓励他们发挥导演的权威

23[23] 周信芳《谈谈连台本戏》，《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版，第344-348页。

24[24] 吴石坚《关于“麟出而生”的探讨》，《周信芳艺术评论集续编》，1994年4月版，第225页。

25[25] 田汉：《周信芳先生与平剧改革运动》，《田汉全集》第十七卷，花山文艺出版社，第526页。

按自己的想法排戏²⁶[26]。编剧方面，周信芳除了自己编戏改戏外，还和先后采用过任天知、欧阳予倩、田汉、胡梯维、陈西汀等许多编剧的剧本，在合作的过程中他非常尊重编剧的劳动。当年上海京剧院的编剧陈西汀曾回忆说：“老院长对于剧本阅读之细，对于剧作者心血的珍惜，甚至远远超过作者本人。”²⁷[27]

对京剧舞台艺术的完整性的重视，乃是对京剧完整表达思想、意义的重视，是对艺术独立价值的尊重。这也是一种现代的艺术观念。

三

关于周信芳的历史地位，姜椿芳先生曾经有一个评价说：“中国戏曲史上存在着一个突破形式主义束缚而与现实生活相结合的‘周信芳阶段’。”²⁸[28]说周信芳的价值是“突破形式主义束缚而与现实生活相结合”实在精辟，但仅仅把这当作戏曲史的一个“阶段”还是很不够的。周信芳及其麒派艺术走出了一条与京派京剧相对峙相抗衡、占据京剧市场半壁江山、足以改变整个京剧历史面貌的海派京剧的道路。这条道路实际上是现代京剧的道路，它代表了京剧的现代化发展方向，代表了京剧的未来。

²⁶[26] 马科在自己的回忆录中记载，当年就是周信芳这位伯乐给他这个小字辈撑腰：“你是导演，你说怎么排就怎么排！”见《马科回忆》，上海文艺出版社，2000年版，第124页。

²⁷[27] 陈西汀《伶国千秋拜素王》，《周信芳艺术评论集续编》，1994年4月版，第252页。

²⁸[28] 《北京日报》，1985年4月3日。

所谓现代京剧，非指题材意义上的以表现现代生活为内容的京剧，而是指精神内核上具有“现代”意蕴的一切京剧剧目。如果说“古典”的内涵相对比较凝定，具有“秩序、比例、均匀、和谐”等特征，那么，“现代”的内涵则是相对开放、不断发展、“充满运动变化”的。不过，对于正在努力“走出中世纪”的二十世纪中国社会而言，“现代”也被赋予了相对确定的内涵，那就是，除了在物质层面追求工业化、电气化、信息化，不断利用技术进步来提高生活水平外，更重要的是在精神层面上引进启蒙理性、告别愚昧迷信，张扬个性解放、追求独立自由，倡导平等与博爱、维护尊严与权利，等等。不难看出，表现在梅兰芳身上和作品中那种追求中庸、和谐、含蓄、圆柔、内敛的美学特征，颇为符合“古典”的内涵；而表现在周信芳身上和作品中的那种反抗、斗争、批判、破格、求真等精神特征，则是富有现代意蕴的。

关于周信芳演剧的现代文化性质，1930年代的张庚和今天的周信芳先生的公子周少麟认识得很清楚，但尚未得到广泛的认可和支持。

张庚先生1936年说到海派京剧时指出：“它否定了京戏，发展了一种新的、市民的戏剧，展开了自己的特性，在整个戏剧史上，是一个演变。”但“这演变的文化价值差不多会成为不足道的，如果没有麒麟童（周信芳先生）出现的话。”高度地评价了周信芳在这种京剧新变过程中的文化引领地位。而关于新变的文化性质，张庚先生进一步指出：“从各方面说，海派对于戏剧艺术虽然没有成就，但它最伟大的功绩却在解放了伶人的戏剧观念，而且也

解放了他们封建的世界观。”^{29[29]}京派京剧伶人的那种演“人”不演“戏”、重“唱”不重“演”、讲“韵味”不讲“意味”的种种戏剧观念正是在海派京剧中被抛弃的，那种尊卑有等、长幼有序、君臣父子、忠孝节义等封建的世界观也正是在海派所代表的现代文化中被逐步瓦解的。张庚先生还进一步指出海派京剧的这种变化的积极健康的一面显然是由周信芳先生所推动的。“周先生的确是有意识走着脱离封建性的道路。《明末遗恨》中的明显的民族思想，《韩信》中的个人主义，都是极尖锐地与封建观念对立的东西，也恰是正统地为小市民代言的东西。《韩信》一剧中，英雄韩信倔强的性格，固执地、坚决向上爬的理想——总之，一个典型小市民英雄形象的人格完成过程，是充分现实地被表现了。”^{30[30]}张庚先生敏锐地指出，民族追求独立、个人追求自由等二十世纪中国的现代性追求都成了周信芳演剧的重要表现内容。这种新的思想内容必然要在艺术形式上有突破。“要表现这种露骨的人性，封建京戏对于人格脸谱化的理解是不够的，因此，封建京戏的技巧也是不够的。在这里，产生了周先生的新技巧，在旧戏中算是新，而实际在各地花鼓戏中偶然存在，而在新兴话剧中却是基础的，心理的技巧。”^{31[31]}可以看到，张庚先生在1930年代就非常全面地指出了周信芳演剧的文化性质。

^{29[29]} 张庚《旧戏中的海派》，《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003年9月版，第68页。

^{30[30]} 张庚《旧戏中的海派》，《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003年9月版，第68-69页。

^{31[31]} 张庚《旧戏中的海派》，《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003年9月版，第69页。

周少麟，这位复旦大学外文系毕业之后才开始学戏，唯一得到周信芳真传的周家子弟，1980年后旅居海外20多年的麒派传人，在中西文化的对比中，对乃父演剧的文化性质有更深刻的体认。他说：

周信芳创立的麒派艺术最大的特点在于破了“装饰美”。这是中国几百年来在文化艺术上稍有或未有的最伟大、最重要的突破，也就是破格，破了“十全十美”。以前的统治者骂他，不宣传他，也是因为他破格。如果人人都独立的思考不受束缚，就难以控制了。麒派艺术体现的审美观念正是时代需要的。看他的表演，唱念做打，一招一式，都体现了一种独特的自然美与缺陷美。而他的这些自然美、缺陷美，恰恰来自他扎实的传统基本功。他并不是着意去寻找自然美，而是根据剧情、人物去寻找生活的逻辑，这样他就抛开了装饰美，真正达到了艺术上的自由王国。^{32[32]}

中国现代文化史上，鲁迅先生对传统戏曲小说的大团圆结局以及“西湖十景”中所包含的回避真实、自欺欺人的圆满崇拜心理十分厌恶和反感，认为是国民劣根性之一种而必欲除之，所以他对雷峰塔倒掉的象征意义十分看重，不惜笔墨一论再论。周信芳在这点上和鲁迅先生十分相通。他以真实为艺术美的第一原则，而绝少装饰美。对京剧唱腔流派颇有研究的叶秀山先生认为：“麒派唱腔的装饰音较少，不像马（连良）派那样华丽、花巧，而是于朴实、真实

^{32[32]} 周少麟《海派父子》，宁波出版社，2005年1月版，第242页。

中见功夫。”^{33[33]}装饰美是建立在虚假和雕饰基础上的，许多鲁迅斥之为“瞒”和“骗”的粉饰太平的艺术就假“美”的创造之名而大行于世。而追求真实，则正是易卜生以来现代戏剧的第一要义。

周信芳演剧的现代文化性质使他创立的麒派艺术超越了一般的京剧流派的概念，而具有艺术体系的意义。周信芳走的是符合一般表演艺术规律的通途正路。他不是沙哑嗓子，不是乱甩胡须，不是猛抖双肩等一切外在的特征，而是从内心出发以夸张有力的外部形体、做工表现人物的精神，本质上是真实地反映生活。所以，麒派不仅仅是一个京剧流派，更是一种开放的艺术体系。它指引着京剧不断地拥抱新的时代、反映新的生活，走向无限的未来。这种艺术体系与世界上表演艺术的一般规律是相通的，与斯坦尼的表演艺术理论和布莱希特等的导演艺术理论都可以找到契合点。所以，麒派不仅属于京剧，更属于一切表演艺术，如话剧、电影以及其他戏曲剧种和戏曲行当。用麒派一词把周信芳的艺术精神和谭派、余派、梅派、程派、裘派等京剧流派并列起来看，是一种很大的误读和低估。如果说，梅派等京剧表演艺术流派结束了京剧的旧时代，成就了古典京剧的最后的辉煌，那么，周信芳则开创了京剧的新时代，成为现代京剧的第一个大师。

^{33[33]} 叶秀山《古中国的歌》，中国人民大学出版社，2007年3月版，第90页。

作者简介：李伟，男，1975年生，湖北天门人，文学博士。

1997-2003年受业于南京大学戏剧影视研究所，2006-2007年受“科特·芭芭拉”基金资助赴以色列巴伊兰大学英语系从事博士后研究，2008年入选“上海市浦江人才计划”。现为上海戏剧学院副教授，《戏剧艺术》责任编辑，硕士研究生导师。主要研究方向为二十世纪中国戏剧史、戏剧理论与批评。曾在《中国文化研究》（韩国）、《北京社会科学》、《南京大学学报》、《戏剧艺术》等刊物发表论文三十余篇，参与撰写《中国当代戏剧史稿》（董健、胡星亮主编，中国戏剧出版社2008年出版）、《中国戏剧研究》（叶长海主编，福建人民出版社2006年出版），独立承担国家留学基金委、上海市教委、上海市人事局、中国博士后科研基金课题各一项。

联系方式：上海市华山路630号《戏剧艺术》编辑部（200040）

电邮：victorydl@hotmail.com

手机：13524538601
